

**Arte em Construção: Análise Documental Sobre o
Projecto “DNA – District of New Art”, Lisboa**

Maria Inês Maltez Beirão Falcão Navarro

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Ciências da
Comunicação – Cinema e Televisão**

Outubro de 2013

Este Trabalho de Projecto não foi escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

Trabalho de Projecto realizado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em *Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão* desenvolvido sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Martins Rosa e da Professora Doutora Fernanda Maio

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),

Lisboa, 15 de Outubro de 2013

Declaro que este trabalho de projecto se encontra em condições de ser apresentado a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, 15 de Outubro de 2013

AGRADECIMENTOS

Mamadi

Joana Mar. Maltez

Ana Teresa Paraíso

João Guimarães

Sara Eugénio

Sandra Cardoso

Paula Cardoso

Jorge Martins Rosa

RESUMO

*ARTE EM CONSTRUÇÃO: ANÁLISE DOCUMENTAL SOBRE O PROJECTO:
“DNA – DISTRICT OF NEW ART”,
LISBOA*

MARIA INÊS MALTEZ BEIRÃO FALCÃO NAVARRO

PALAVRAS-CHAVE:

Análise Documental; Arte; Audiovisual; Cinema Documental; Cultura; DNA – District of New Art; Documentário; Ensaio Académico; Espaço Cultural; Gestão Cultural; Gestão de Projecto; Lisboa; Making of; Projecto Documental.

Partindo de um projecto cultural, intitulado DNA – District of New Art, este documento audiovisual pretende mostrar o processo de implementação de um novo espaço dedicados às artes.

Aliando o género documental à gestão cultural, foi produzido o filme “Arte em Construção” que suporta o trabalho de projecto final do curso de Mestrado em Cinema e Televisão, da Universidade Nova de Lisboa.

A análise documental proposta baseia-se na realidade crua e sem artifícios, do percurso Lisboeta daquele grupo de artes e artistas, através das ideias, da burocracia e da concretização de um objectivo – a aquisição de um contexto físico que lhe permita “maior dinamização, evolução e concepção de novos projectos.”

O olhar crítico dá ainda a conhecer ao espectador “as pessoas por trás do projecto DNA” através de “uma noção desconstruída dos elementos pessoais e artísticos”, numa realidade sem interferências, filmada à mão.

A abordagem teórico-prática do documentário pretende por um lado, “contextualizar este projecto no conjunto de trabalhos da área documental, produzidos em Portugal nos últimos anos”. Por outro, consciencializar o público para a necessidade de criação de novas e diversas “residências” da cultura que permitem quer a reabilitação urbana, quer a inovação social.

ABSTRACT

*ART IN PROGRESS: A DOCUMENTARY ON THE PROJECT:
“DNA – DISTRICT OF NEW ART”, LISBOA*

MARIA INÊS MALTEZ BEIRÃO FALCÃO NAVARRO

KEYWORDS:

Academic Essay; Art; Audiovisual; Cultural Context; Cultural Management; Culture; DNA – District of New Art; Documentary; Documentary Analysis; Documentary Cinema; Documentary Project; Lisboa; Making of.

Taking the cultural Project “DNA – District of New Art” as focus point, this audiovisual document intends to show the implementation process of a new space dedicate to arts.

Allaying documentary film making and cultural management, “Art under construction” was produced as final project of the Masters Degree in Cinema and Television of the University Nova of Lisboa.

The documental analysis is based on the raw reality, with no artefacts, of the Lisbon path walked by that group of arts and artists, through ideas, bureaucracy and the achievement of a goal – acquiring a new physical context which will allow “greater dynamics, evolution and creation of new projects.”

The critical overview provides the spectator with the opportunity to know “the people behind DNA project” through a “deconstructed notion of personal and artistic elements” in a reality free from interferences, filmed by hand.

The theoretical and practical approach intends on one hand, “contextualise the film project in a series of pieces within the documentary field, produced in Portugal in the last few years”. And on the other hand, make the public aware of the need to create new and diverse residencies of culture that enable not only urban rehabilitation but also social innovation.

ÍNDICE

Introdução: contextualização e justificação do projecto.....	1
Objectivos	4
Capítulo I: O Projecto DNA: descrição, entidades e objectivos	5
Capítulo II: Do documentário enquanto género cinematográfico às opções metodologicas deste filme	14
Capítulo III: <i>Arte em Construção</i> : desconstrução do filme.....	24
Capítulo IV: Considerações Finais: conceito sobre arte total e observações acerca do “documentário <i>making of</i> ”	30
Conclusão.....	34
Bibliografia	36
Anexos	38

LISTA DE ABREVIATURAS

BIP/ZIP – Bairros de Intervenção Prioritária / Zonas de Intervenção Prioritária

CCE – Concurso de Cedência de Espaços

CML – Câmara Municipal de Lisboa

DNA (sigla) – District of New Art

EG – Escola das Gaivotas

OFL – Os Filhos de Lumière

TP – Teatro Praga

INTRODUÇÃO: CONTEXTUALIZAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO DO PROJECTO

Talvez faça sentido começar por explicar aquela que será a questão mais pertinente a ser colocada perante um projecto desta natureza, isto é, o porquê de optar por realizar um projecto documental sobre a implementação de um espaço cultural “dirigido aos residentes, aos turistas, aos visitantes da capital, ao público das artes que se interessa por este tipo de manifestações imergentes”, como afirma Pedro Zegre Penim, responsável pela Praga Associação Cultural¹. A resposta aparece quando, ao rever o meu percurso académico, me dou conta do interesse que fui desenvolvendo ao longo dos anos pela cultura da imagem – numa primeira instância na área da fotografia, e posteriormente na área audiovisual. É dentro desta sétima arte – aparte dos mais variados géneros cinematográficos de que sou entusiasta – que surge o gosto pelo documentário.

Ainda relativamente à minha formação académica anterior, não posso deixar de mencionar a importância que tiveram os primeiros contactos e conhecimentos adquiridos nas áreas da política e gestão cultural. Isto porque me fizeram compreender as capacidades de empreendedorismo necessárias à realização de projectos, neste caso culturais, pelos quais desenvolvi, também, um especial apreço.

É desta forma que surge o interesse em realizar este projecto, juntando assim duas das minhas áreas de referência.

O projecto audiovisual pretende, portanto, documentar um outro projecto, cultural, da responsabilidade do Teatro Praga. Este, por sua vez, nasceu da necessidade de a companhia ter um novo espaço que lhe permitisse maior dinamização, evolução e concepção de novos projectos.

Para responder a essas necessidades, Pedro Penim idealizou o conceito de um novo *District*² e convidou a associação cultural Os Filhos de Lumière a fazer parte deste. Assim, foram desenvolvidos – em colaboração com João Guimarães, colega de Penim no mestrado em Gestão Cultural, do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) – dois projectos de candidatura para a concretização deste novo espaço a abrir

¹ Praga Associação Cultural é a designação oficial da companhia de teatro reconhecida como Teatro Praga.

² *District*, que significa bairro, aparece aqui destacado por se tratar de uma analogia ao nome do projecto do Teatro Praga para esta nova casa cultural – *District of New Art*.

em Lisboa, que pretende funcionar como uma nova casa para estas duas associações – o District of New Art. O primeiro foi a candidatura ao concurso público de cedência de espaços da Câmara Municipal de Lisboa, a fim de obter a concessão de um edifício que há muito se encontrava encerrado e em desuso, localizado na freguesia de São Paulo³ – a antiga Escola das Gaivotas⁴. A outra candidatura, realizada na sequência do sucesso da anterior, foi ao Programa BIP/ZIP (Bairros de Intervenção Prioritária / Zonas de Intervenção Prioritária) Lisboa, inserido no quadro do Programa Local de Habitação (PLH).

O DNA pretende ser “um espaço de formação aberto a todos” que se distinga pelo “trabalho em equipa com os agentes locais na empresa de desenvolvimento da comunidade através da Arte, exercendo a sua responsabilidade social” procurando ainda “ser um parceiro de referência da edilidade, colocando como principais destinatários os residentes” da actual Freguesia da Misericórdia – antiga freguesia de São Paulo – e “da cidade de Lisboa.” (Citação retirada da candidatura ao Concurso de Cedência de Espaço da CML. Artigo não publicado).

Este novo espaço conta ainda com a colaboração de mais quatro entidades parceiras: o programa de curadoria Old School, a Horta Seca Associação Cultural; o Colectivo Mente⁵, Associação Cultural e a Artéria – Associação de Arquitectura e Reabilitação Urbana.

A abordagem documental que se procurou seguir neste trabalho de projecto, tem como objectivo mostrar ao público o que foi o processo de criação do District of New Art, quem são as entidades nele envolvidas e aquilo que em paralelo aconteceu ao longo dos meses de execução desta obra. Foi feito um acompanhamento das pessoas, mostrando um pouco do seu quotidiano laboral e em que pontos elas se cruzam com este “espaço que quer reunir artistas, comunidade local, estudantes, *art lovers*, atrair turistas e onde se afere a vitalidade do que acontece e se cria agora e onde se antevê o porvir.”⁶.

A relação entre o ‘eu documentarista’ e os sujeitos alvo deste ‘olhar crítico’, evoluiu num contexto de habituação, que com o passar do tempo os deixou mais predispostos à minha presença e indiferentes à câmara – embora nuns casos mais que

³ Segundo o novo ordenamento das freguesias, passa a integrar a Freguesia da Misericórdia.

⁴ Escola primária central n.º 2.

⁵ Este colectivo surgirá daqui em diante como *colectivo -mente*, ou apenas *-mente*.

⁶ In <http://www.dnalisboa.pt/>, acedido em Setembro de 2013.

noutros. Quem assiste a este projecto documental passa também a conhecer as pessoas por trás do projecto DNA, bem como o espaço exterior e interior deste. É através da apresentação das entidades envolvidas no processo que é dada ao observador uma noção desconstruída dos elementos pessoais e artísticos que, no final, compõe aquilo que é e será o District of New Art.

A reabilitação dos espaços do imóvel foi um dos requisitos necessários à candidatura ao espaço⁷. Propus-me, desde o início, mostrar ao longo do documentário, a transformação das várias salas readaptadas às suas novas funções, acreditando ser importante e interessante acompanhar estas noções no que diz respeito às alterações que o próprio edifício sofreu, tendo em conta que todo o conceito DNA abrange a ideia de mudança e constante metamorfose. Entendendo-se assim, parte da sua história, viajando por aquilo em que se transformou com o passar das décadas, até atingir uma nova forma – adaptada para servir um novo propósito e transformando-se, uma vez mais, em algo diferente. No final, assistimos a todo um processo sem que a prática se concretize, uma vez que as intervenções não decorreram no período em que estavam previstas.

Este documentário procura mostrar como se ergue o conceito de um novo espaço de produção cultural, ao mesmo tempo que aponta no sentido do que ainda está para vir – a metamorfose deste até se tornar algo concreto – e de que forma este percurso envolve aqueles que contribuíram e participaram nas diversas etapas do seu crescimento. Tenta aludir, através da imagem, a uma série de procedimentos pragmáticos desde a cedência de espaços promovida pela CML – como é que se relaciona, especificamente, com a cultura na cidade – passando, também, pelo processo burocrático que implica concorrer a um concurso público, por exemplo.

Considerando a sua componente teórica e prática e o facto de abordar um outro projecto, também ele com características semelhantes, a contextualização deste projecto final e as reflexões desenvolvidas passam, quer pela consciencialização da situação socioeconómica do país – à crise que este tem vivenciado nos últimos anos e à visível lacuna de apoios financeiros por parte das entidades promotoras – como também, de um ponto de vista sociocultural, pensar no “porquê?” da criação destes novos espaços⁸ culturais que se vêem como residências acolhedoras de todas as Artes,

⁷ Imperativo contractual em caderno de encargos do concurso de concessão do espaço (CCE).

⁸ Estes espaços remetem para a ideia da Arte enquanto Arte Total.

passando por analisar um conjunto delas, ainda que de um modo superficial. Procura-se também contextualizar este projecto, no conjunto de trabalhos da área documental, produzidos em Portugal nos últimos anos, o que pressupõe uma revisão do estado da arte quer ao nível da prática deste género quer da reflexão académica sobre o mesmo⁹.

Objectivos:

Este trabalho académico surge do interesse, anteriormente referido, em realizar um projecto que juntasse duas das minhas áreas de referência – o documentário e a gestão cultural. Atrevo-me a dizer que o seu melhor fim, foi possibilitar-me a oportunidade irrecusável de ter passado por tudo isto¹⁰. No entanto, e academicamente falando, o trabalho porta consigo mais do que meros objectivos utópicos e é sobre estes que adianta falar.

O objectivo geral deste projecto final é comunicar ao espectador, através de uma análise documental, o processo de implementação do *District of New Art* – revelando determinados momentos, mais ou menos relevantes, ocorridos ao longo da sua concepção. Registrar aquilo que compôs a iniciativa tomada por parte da companhia de teatro Praga e todos os parceiros convidados a participar nela, em criar um novo projecto inserido “numa premissa de regeneração urbana através da implementação de espaços culturais” (2013: 9)¹¹.

Outro dos objectivos é o de deixar visíveis as fases de instalação deste projecto, começando pela sua contextualização e a do espaço em que se insere, passando pela apresentação dos parceiros e intervenientes do DNA. Expondo quem são, o que fazem, mostrar que, apesar de “unidos por uma causa”, cada um tem a sua autonomia e projectos singulares – que vão sendo mostrados ao mesmo tempo que se apercebe a morosidade de todo o processo. Entre reuniões e procedimentos burocráticos surgem determinados contratempos – nomeadamente em relação às obras no espaço DNA – que impossibilitam mostrar a conclusão da intervenção no piso 1. Apesar disso, o documentário não deixa de reflectir sobre a importância da reabilitação urbana e do

⁹ Informação sustentada pelos dados adquiridos numa pesquisa pela videoteca da apordoc (Associação pelo Documentário), realizada em Agosto de 2013, abrangendo as produções portuguesas realizadas entre 2000 e 2012, a partir das palavras-chave: arte; cultural; *making (of)*; obra; projecto.

¹⁰ Refiro-me à experiência vivida durante os meses de elaboração deste Projecto Final.

¹¹ In Formulário de Candidatura ao Programa BIP/ZIP Lisboa 2013 – Parcerias Locais.

impacto que iniciativas como o programa BIP/ZIP podem ter no desenvolvimento de zonas com certas carências. Enfim, sensibilizar as pessoas – principalmente os “mais distraídos” – para o que acontece *behind the scenes* deste novo *District*.

Além dos objectivos referidos acima, pretendi explorar e aprofundar a experiência de documentar, descobrir a minha própria linguagem através do que fui traçando e aperfeiçoar o conhecimento que é ainda – em tantos aspectos – tão ligeiro na sua prática como na própria teoria.

Espera-se, honestamente, que o projecto *Arte em construção: Análise documental sobre o projecto DNA* sirva de ferramenta ilustrativa daquilo que foi a realidade – ou parte da realidade – durante os meses de trabalho vividos ao longo da execução do *District of New Art*. Que se compreenda o percurso, partindo do conceito de uma nova casa cultural até à sua execução; que o resultado final sirva não só de advertência¹² aos que acompanharam todo este trabalho, como a quem experienciou processos semelhantes (como por exemplo outros candidatos com outros projectos, ao mesmo concurso público). Quiçá possa servir ainda, de incentivo e *eye opener* a quem se interesse pelas duas áreas – cinema documental e gestão cultural – e veja neste projecto, ou projectos semelhantes, igual interesse e pertinência.

¹² (s.f. *espécie de prólogo que tem por fim elucidar sobre alguma particularidade da obra*) in <http://www.priberam.pt/DLPO/> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa Online.

CAPÍTULO I

O PROJECTO DNA: DESCRIÇÃO, ENTIDADES E OBJECTIVOS

“O District of New Art insere-se numa premissa de regeneração urbana através da implementação de espaços culturais e foi a proposta vencedora do concurso público de concessão do espaço da antiga escola das Gaivotas – o Palácio Alarcão, um edifício histórico situado na Rua das Gaivotas.” – João Guimarães, gestor do DNA.

Este pode ser considerado o principal ponto de partida deste projecto, tendo em conta que se trata de uma proposta que pretende dinamizar o fluxo cultural da zona em que se insere, bem como a intervenção arquitectónica sobre o edifício.

Segundo a vereadora da cultura da Câmara Municipal de Lisboa, Catarina Vaz Pinto, o Concurso de Cedência de Espaços pretende facilitar o acesso a espaços desaproveitados na cidade de Lisboa, complementando assim os apoios dados pelo Estado no que diz respeito à regeneração cultural, investindo na criação de novos pólos que ofereçam actividades em diversos âmbitos de interesse. No entanto, e apesar de existirem inúmeros imóveis devolutos, propensos à integração neste concurso, grande parte deles não reúne as melhores condições e por isso exigem um grande investimento na sua recuperação¹³.

Não é esse o caso do palácio Alarcão. A nível geral a antiga Escola das Gaivotas encontra-se em bom estado, apesar de carecer de actualizações que adaptem o edifício às suas novas funções e que respondam às exigências do caderno de encargos.

Catarina Vaz Pinto esclarece que se pretendia que esta fosse ocupada por um projecto que reunisse várias entidades ao mesmo tempo e que a ocupação total do edifício fosse focada na área da cultura. O piso 0 e o piso 1 (anexo iv) seriam cedidos a uma entidade que se encarregasse da sua gestão e as restantes áreas do edifício ficariam sob gestão da CML.

¹³ Exemplo: a Carpintaria de São Lázaro, situada na Rua de São Lázaro. Este ano (2013) o concurso à concessão deste espaço foi alargado a nível internacional, devido à falta de candidaturas submetidas no ano passado. A sua reabilitação e transformação num novo pólo cultural lisboeta é uma obra que exige uma intervenção profunda e consequentemente dispendiosa.

O DNA corresponde ao que havia sido pensado para aquele espaço, uma vez que envolve várias áreas artísticas e integra factores relevantes a nível de formação e de ligação com a comunidade. A antiga Escola das Gaivotas ficará a cargo da gestão e concessão do Teatro Praga, até 2017.

Neste capítulo interessa, em primeiro lugar, entender o projecto DNA e aquilo a que se propôs, passando pela descrição das entidades agregadas a este e em que consistem as actividades por si propostas. Contudo é também importante descrever o espaço em questão, sendo que o DNA ocupa apenas os pisos referidos acima, ambos com entrada pela Rua das Gaivotas (interligados por uma escada de acesso no interior do edifício). No piso 0 existem duas salas principais, sendo que uma funciona como sede do Teatro Praga (anexo v) e a outra d'Os Filhos de Lumière (anexo vi). No piso 1 – que é o piso alvo das intervenções de reabilitação, por se tratar daquele que vai acolher diversas actividades e ter várias funções – existem também duas salas principais. Uma delas há-de ser um espaço neutro, que possa receber diferentes tipos de objectos e acções (anexo vii); a outra (a sala maior que fica voltada para a Rua da Boavista) será transformada numa sala multifuncional, com estruturas e meios técnicos pensados especificamente para que possa ser utilizada em variadas situações e que possa acolher diferentes manifestações artísticas (anexo viii). Quanto às restantes, uma sala será de apoio educacional, destinada a acolher residências e *workshops*, outra dedicada à formação (ou área formativa), haverá uma sala de produção e um quarto espaço a ser transformado num estúdio de som, que ficará disponível para utilização de todos os residentes do DNA.

A proposta para este espaço é sensível a vários aspectos (além dos acima referidos) e cada uma das entidades parceiras apresenta objectivos específicos que contribuem e complementam o objectivo geral do *District of New Art*.

A natureza do trabalho e o propósito em comum de todos os núcleos artísticos envolvidos, é o de criar um espaço que facilite a integração de artistas e criativos; um espaço onde possam apresentar os seus projectos e que seja ao mesmo tempo um pólo cultural; um ponto de encontro lisboeta para os amantes e interessados na arte contemporânea.

No fundo, aquilo que se pretende é que o DNA seja um espaço aberto não só aos residentes do bairro em que se insere, como aos habitantes de Lisboa, aos seus turistas

e visitantes, promovendo espectáculos de natureza performativa, exposições, conferências e diversas actividades culturais; *workshops* e cursos de formação nas diferentes áreas artísticas. Para assegurar estas actividades, o DNA conta com uma ampla rede de parceiros – composta por um conjunto de criadores e pensadores contemporâneos, tão diverso como as áreas onde actuam – que irá assegurar a programação e dinamização do espaço. Entre os residentes do DNA encontram-se Os Filhos de Lumière e o Old School¹⁴, de Susana Pomba (parceiros de candidatura ao programa BIP/ZIP).

Os Filhos de Lumière¹⁵ é uma associação cultural fundada em 2000, que trabalha em actividades pensadas para que as crianças possam desenvolver apreço e conhecimentos críticos sobre o cinema. Para isso, são elaboradas oficinas onde possam pôr em prática os seus próprios projectos cinematográficos, aprendendo com a experiência e leitura dos mesmos – “É um trabalho que passa do teórico para o prático; vêem filmes, analisam filmes, fazem filmes e todo o trabalho de exercícios é feito a filmar; os exercícios são filmes. Tentamos que eles escrevam sobre a experiência para serem capazes de exprimir aquilo que fizeram, aquilo que sentiram, porque às vezes é mais fácil filmar do que escrever, ou do que pensar no que fizeram.”¹⁶

A primeira oficina a ser realizada pela associação foi O Primeiro Olhar, que “teve início no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Dirigida a crianças e jovens – com uma atenção particular aos de meios desfavorecidos – realizou-se inicialmente nos bairros do Porto e posteriormente em diferentes zonas do país com o objectivo de proporcionar a estes jovens, o conhecimento do património cinematográfico e meios de expressão e simultaneamente, levá-los a estabelecer um contacto mais aberto e atento ao que os rodeia, à sua relação com os outros, com eles próprios e com o mundo.”¹⁷

As oficinas Cinema Cem Anos de Juventude (outra das suas actividades), integram um projecto internacional coordenado pela cinemateca francesa, do qual a associação OFL faz parte há 7 anos. Trata-se de um projecto de iniciação ao cinema

¹⁴ Sendo que a residência do Old School se distingue da d’Os Filhos de Lumière (que têm a sua associação sediada no DNA) por se tratar de um acolhimento mensal do programa de curadoria de Susana Pomba.

¹⁵ Parceiros do Teatro Praga desde que foi feita a candidatura ao CCE. Os projectos a desenvolver no DNA consistem no Programa de Educação do Olhar, onde além de oficinas de realização, também se produzem ciclos e encontros de cinema.

¹⁶ Testemunho de Teresa Garcia recolhido no decorrer do balanço da etapa das oficinas de Cinema Cem Anos de Juventude, a 6 de Julho, na Cinemateca Portuguesa.

¹⁷ In <http://osfilhosdelumiere.com/o-projecto/> (acedido em Outubro de 2013).

que nasceu na altura do centenário, daí chamar-se Cinema Cem Anos de Juventude. Começou em França e durante 12 anos foi aí coordenado e trabalhado por várias entidades de Norte a Sul do país, até se expandir para outros países, outras culturas com diferentes perspectivas e métodos de trabalho. O resultado da dinâmica do alargamento do projecto foi tão interessante que este continuou a crescer e as suas oficinas continuam a realizar-se – em Portugal, Os Filhos de Lumière organizam anualmente seis oficinas de actividades, com os alunos de diferentes escolas do país. No final de cada ciclo das actividades, são realizados eventos expositivos dos trabalhos que juntam tanto os jovens realizadores, como todos os seus familiares e amigos – permitindo, além da partilha, uma comunicação e troca de ideias e conhecimentos entre diferentes gerações.

O Old School – que foi uma das primeiras actividades a realizar-se no DNA (o Old School#22¹⁸) – é o programa da curadora Susana Pomba e consiste na apresentação de trabalhos artísticos, de autores nacionais e estrangeiros, em formato de eventos mensais singulares e que passou a realizar-se no *New District*. Foi uma actividade que se mudou juntamente com a companhia de Teatro Praga, sendo que as primeiras edições foram apresentadas ainda na antiga sede da companhia no Poço do Bispo.

A juntar a estes dois residentes, existem dois projectos recentes que também ficarão sediados no DNA – o Projecto Ulisses, de Rui Tavares, que terá ali um novo ponto de encontro “para conferências, seminários, cursos”¹⁹, cujo tema é a Europa; e o projecto artístico *Musa paradisiaca*, de Eduardo Guerra e Miguel Ferrão, cujo trabalho se centra no diálogo.

Além destes projectos, o DNA conta ainda com a parceria da associação Horta Seca²⁰ que fará do DNA o *welcome center* do festival *Temps d’Image*, produzindo iniciativas enquadradas na designação do festival e eventos pertinentes (conferências, exposições, espectáculos e um ciclo de cinema).

A programação do espaço conta também com algumas actividades a concretizar pontualmente: o Taburopa, um projecto transnacional em que os Praga participam, que consiste em explorar a temática dos tabus em diferentes países da Europa; e o

¹⁸ Evento que decorreu na noite de 22 de Junho de 2013, no espaço DNA, com o artista Ricardo Jacinto.

¹⁹ In <http://www.projetoulisses.net/p/inicio.html> acedido em Outubro de 2013.

²⁰ Associação sediada na Casa do Cinema, no Bairro Alto.

Genética –mente, um evento a ser produzido pelo colectivo -mente. Este centrar-se-á no conceito *do District of New Art*, DNA enquanto ADN²¹, durante o qual oito artistas convidados desenvolvem projectos com duração de oito minutos para serem apresentados na noite do evento, sendo que estes não têm qualquer condicionamento em relação ao formato preferido para a elaboração das obras, além da adaptabilidade aos espaços onde se realizam as apresentações.

Aquilo que, a longo prazo, se espera é que esta iniciativa venha potenciar o desenvolvimento da zona do Conde Barão, promovendo uma maior diversidade cultural – a nível territorial, já que o território envolvente conta, actualmente, com a dinâmica de várias associações artísticas, ateliês, museus e galerias²².

“A reabilitação do espaço da Escola das Gaivotas (...) vai permitir abrir as suas portas, para voltar a inscrever o edifício no quotidiano do bairro.” (2013: 5)²³ Para que isto se potenciase, foi apresentada a candidatura ao programa BIP/ZIP a que me referi no início deste trabalho, a fim de obter apoios para a reabilitação do imóvel.

“Há uma energia social disponível e ela está muito presente nestes bairros para os quais a Câmara nem sempre olhou com a devida atenção. É por isso que eles agora são bairros prioritários e quando nós abrimos a possibilidade de os bairros apresentarem propostas para fazerem nos seus bairros, as candidaturas aparecem, as parcerias fazem-se, as pessoas têm ideias e têm ideias extraordinárias.” – Testemunho de Helena Roseta (vereadora da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa) recolhido durante a cerimónia das assinaturas dos protocolos BIP/ZIP, a 18 de Junho no Museu do Design e da Moda (MUDE).

Desde 2011 que a CML promove anualmente o Programa BIP/ZIP – destinado a apoiar financeiramente actividades e projectos a desenvolver em sítios de intervenção prioritária, que estejam inscritos na Carta dos BIP/ZIP de Lisboa (anexo ix). Trata-se de um Programa que pretende ajudar a impulsionar o desenvolvimento público e

²¹ Sigla do ácido desoxirribonucleico, o composto orgânico cujas moléculas contêm informação genética dos seres vivos – *In* <http://www.priberam.pt/DLPO/> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa Online.

²² Exemplos: as companhias de teatro Cão Solteiro, Há-Que-Dizê-Lo, Casa Conveniente; o ateliê Re.Al; a associação cultural Alcantara, a Vo’Arte; o teatro Casa da Comédia; o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA); ou ainda a CARPE DIEM Arte e Pesquisa, a galeria Zé dos Bois, o Teatro do Bairro e a Casa do Cinema.

²³ *In* Formulário de Candidatura ao Programa BIP/ZIP Lisboa 2013 – Parcerias Locais.

municipal de várias zonas da cidade de Lisboa, reforçando a coesão socio-territorial no município. As propostas a concurso podem surgir tanto de associações culturais, como de artistas individuais ou colectividades, organizações não-governamentais e até mesmo das próprias juntas de freguesia²⁴. O Palácio Alarcão integra essa Carta do Programa, sendo assim possível realizar-se a candidatura e dessa forma, obter mais apoio para a concretização do projecto e maior legitimidade para a ideia já antes aprovada pela CML.

A nova casa dos Praga e d'Os Filhos de Lumière e palco do District of New Art está carregada de história e tem um enorme potencial. O esqueleto deste palácio sofreu várias passagens do tempo e, tal como acontece hoje com o DNA, acolheu diferentes instituições. A partir de 1928 foi utilizado como sede da Liga Nacional 28 de Maio, em prol das celebrações da chegada do professor António de Oliveira Salazar ao Ministério das Finanças²⁵. Assim funcionou até à Revolução dos Cravos. Após 1974 passou a sede do Sindicato dos Professores e posteriormente serviu aos serviços administrativos do Clube Nacional de Natação e (antes do seu encerramento ao público) acolheu a Escola Primária Central n.º 2 e sediou também a marcha da Bica.

O plano de reabilitação do espaço ficou a cargo da Artéria, um ateliê de arquitectura independente dedicado a projectos no âmbito da reabilitação urbana que explora a arquitectura nas suas vertentes sociais, culturais e artísticas, associando-se a organizações locais e entidades públicas e que, neste caso, se associou ao projecto DNA. Este ateliê, composto por um grupo de jovens arquitectas, ficou encarregue da transformação da antiga Escola das Gaivotas, comprometendo-se com o projecto de actualização das suas infra-estruturas básicas e de garantir a planificação do espaço readaptado às suas novas funções e reunindo as condições necessárias para o total funcionamento enquanto espaço aberto ao público – plano que cobre igualmente todas as patologias que resultam da falta de conservação do edifício e que exigem reparação.

Alguns trabalhos desenvolvidos pela Artéria têm sido acompanhados de um serviço educativo, que envolve as crianças nas obras arquitectónicas e ajuda-as a desenvolver aptidões e a ganhar noções de abstracção e de compreensão e leitura espacial. Um desses casos foi a reabilitação do Edifício-Manifesto, quando os alunos de uma escola primária da Mouraria foram convidados a participar no processo de

²⁴ Todas as informações referentes a este concurso podem ser encontradas através do seguinte endereço <http://habitacao.cm-lisboa.pt/?no=273800,094>, acedido em Outubro de 2013.

²⁵ In <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4222687> (acedido em Outubro de 2013).

regeneração deste edifício que se transformou na actual Casa Comunitária da Mouraria²⁶. O objectivo destas actividades é fazer com que os mais jovens se sensibilizem e se apercebam da importância da reabilitação do património arquitectónico dos espaços que são seus, que lhes são familiares dentro da sua cidade.

Assim, o serviço educativo desenvolvido para este projecto do DNA conta com as crianças do bairro e dos alunos da Escola Básica e Secundária Passos Manuel no acompanhamento do processo da construção do District of New Art e com a sua participação nesta obra colectiva.

Para a obra de reabilitação do DNA, foi feito um levantamento das áreas do espaço acompanhado pelos engenheiros Luís Beirão e Fernando Alves. A par dos trabalhos no terreno, foram sendo desenvolvidas soluções que respondessem às diferentes necessidades dos diversos artistas envolvidos no projecto. Sempre de um ponto de vista racional e com base em baixos recursos financeiros – os materiais secundários necessários à reconstrução do espaço, por exemplo, são reaproveitados sempre que possível. No caso, as instalações do estúdio de som mencionadas antes, bem como muitos dos materiais a ser utilizados vão ser extraídos do seu contexto original e adaptados aos novos espaços da casa DNA. As instalações do projecto *Musa paradisiaca* serão praticamente trasladadas do pequeno estúdio que ocupam, num ateliê na Avenida da Liberdade, para uma pequena sala, transformada a partir de uma instalação sanitária, no piso 1 do District of New Art.

Apesar do atraso nas obras – inicialmente previstas para decorrer entre Maio e Setembro de 2013 – o espaço abriu ao público e tem produzido algumas actividades pontuais, uma vez que as instalações não apresentavam condições de risco que impedissem a sua utilização. O Teatro Praga e Os Filhos de Lumière tem já os seus escritórios a funcionar no piso 0, enquanto as restantes salas do piso 1 têm funcionado com a programação mensal do Old School, e servido para acolher outros projectos, como o Red Bull Back at the Radiotron – “um projecto de dança inovador na área da sustentabilidade e inserção social”²⁷ (concebido pela artista plástica Catarina Campino e o bailarino e coreógrafo Vasco Alves) que realizou a sua fase de castings no espaço DNA.

²⁶ In <http://www.arteria.pt/> (acedido em Agosto de 2013).

²⁷ In <http://www.redbull.com/pt/pt/music/events/1331604660589/red-bull-back-at-the-radiotron> (acedido em Setembro de 2013).

Enquanto isso o Teatro Praga produziu já uma nova criação desde a sua mudança para o DNA – a peça Terceira Idade – e está a desenvolver uma nova vertente do seu projecto Catequese (uma série de workshops intensivos de Verão, programados por José Maria Vieira Mendes e André E. Teodósio) que pretende envolver alunos das escolas de artes da cidade de Lisboa²⁸. A ideia é que o DNA esteja constantemente aberto ao público e apto a receber várias ideias e projectos de forma a dinamizar o seu funcionamento, atraindo pessoas que se interessem por varias áreas da cultura e que encontrem ali o seu espaço.

²⁸ Nomeadamente a Escola Superior de Teatro e Cinema e a Escola Superior de Dança.

CAPÍTULO II

DO DOCUMENTÁRIO ENQUANTO GÉNERO CINEMATOGRAFICO ÀS OPÇÕES METODOLÓGICAS DESTE FILME

Nos primórdios do cinema, bastava agarrar na câmara de filmar e apontá-la para o que se passava, memorizando assim o quotidiano das pessoas num determinado contexto e numa determinada época. O cinematógrafo dos irmãos Lumière foi realmente uma invenção impulsionadora e permitiu-lhes mostrar ao público, pela primeira vez em 1895, imagens em movimento. Aquilo que inicialmente havia sido encarado como uma ferramenta útil para uso científico claramente excedeu as expectativas. Aos poucos deixou de servir apenas para registar momentos do dia-a-dia, observar culturas ou países distantes, deixar um marco na memória das gerações vindouras e posteridade. O comboio, que em rápida velocidade pareceu abalar os seus espectadores, seguiu o seu trajecto – transportando-se para novos cenários²⁹.

Como se sabe, o documentário só surgiu nas primeiras décadas do século XX e por isso a sua história é ainda breve e, consequentemente, altamente debatida.³⁰

Nos verdes anos desta expressão eminente, Robert Flaherty presenteou ao mundo aquela que é considerada a primeira longa-metragem documental, *Nanook of the North*, de 1922 – um filme etnográfico que retrata a vida de uma família de esquimós. Esta obra, que Flaherty inteligentemente compôs de forma impressionante, é o resultado da sua real experiência de convívio, durante anos, com vários esquimós das populações indígenas do Ártico – os Inuit.

As vanguardas de 1920 foram uma época de grande fermentação cultural, onde se transpuseram barreiras e se ultrapassaram os princípios do neo-romantismo nas diversas áreas de expressão artística e de pensamento. No virar do século, podia já prever-se algo de revolucionário se considerarmos, por exemplo, a publicação do promissor manifesto futurista de Marinetti; a evolução nas artes plásticas e o cubismo de Picasso; o polémico *ballet* de Stravinsky e Nijinsky; passando pelas teorias da

²⁹ A palavra ‘comboio’ é utilizada como metáfora ao cinema e remete para a apresentação da obra dos irmãos Lumière, *L’arrivée d’un traine en gare de La Ciotat*.

³⁰ Por este motivo aproveito para expor que é com atenção redobrada que utilizo daqui para a frente a palavra “documentário”. Isto porque ao longo dos meus estudos e leituras fui ficando com a sensação que esta denominação pode por vezes ser enganadora – no sentido em que, nem sempre aquilo a que as pessoas chamam de documentário o é.

psicanálise de Freud que, mais tarde, influenciaram grandes pensadores e inspiraram nomes como Salvador Dali, no surrealismo.

O cinema tinha, portanto, surgido numa altura bastante propícia ao seu desenvolvimento. O seu género documental, inserido na filosofia de vida revitalizante daqueles intensos anos, permitiu descobrir novas potencialidades e entrou naquela que seria a sua fase empírica. “It was a time of exuberant experimentation and international communication. City symphonies participated in the modernist love of the urban, of machinery, and of progress. They absorbed elements from artistic movements such as surrealism and futurism” (Aufderheide, 2007: 14).

Com a ficção nasceu o cinema sonoro ao mesmo tempo que Fritz Lang explorava (ainda que em mudo) as cidades e sociedades do futuro. No documentário viram-se os tradicionais costumes das culturas nativas da Samoa e a ideia da câmara enquanto mera ferramenta de trabalho, transcendeu-se na ideia do “cinema-olho”, característico de Dziga Vertov. No entanto, o documentário realista³¹ foi só o primeiro marco deste género e o processo de renovação voltaria a repetir-se anos mais tarde.

Após a segunda Guerra Mundial, os esforços aplicados na evolução da tecnologia mostraram os seus resultados. Industrializou-se a televisão. A evolução do jornalismo televisivo dos anos 50 contribuiu para revolucionar o cinema documental dos anos 60.

“Numa primeira instância, a televisão mudou o documentário como mudou todos os géneros narrativos que fez seus (...), e a história destes laços é tão marcante para a ideia que hoje temos de documentário quanto multifacetada e biunívoca. A este propósito nunca é demais lembrar que a primeira grande mutação que marcou a história do movimento documental – justamente a revolução do cinema directo na viragem para os anos 60 – teve ela própria, como um dos factores impulsionadores, a evolução do jornalismo televisivo na década anterior.” (Costa, 2013: 26).

³¹ Designação dada ao cinema de Dziga Vertov, baseado nos seus documentários Kino-Pravda que captavam a realidade. Este termo pode ser algo enganador se comparado, por exemplo, com a «literatura realista», designada dessa forma por se tratar de ficção verosímil. O mesmo sucede com alguns reality shows que se baseiam na vida real mas que são ficcionados.

Desta forma passa a falar-se em *cinema directo* (ou *direct cinema*; ou *free-cinema*; ou *cinema vérité*), cinema onde a narração não existia e a realidade era filmada com a câmara na mão – técnica adoptada no documentário sobre o DNA – precisamente, por possibilitar a captura de determinada situação ou discurso.

Houve quem considerasse esta estética como uma forma de desleixe criativo, por assim dizer, apontando-a como sendo jornalisticamente pretensiosa (Aufderheide, 2007: 53). No fundo, aquilo que se viu durante os anos 60 foi, como referia José Manuel Costa, uma adaptação do género documental cinematográfico às influências televisivas e que, não devia haver constrangimentos em chamar a uns documentários cinematográficos e a outros documentários de televisão. No entanto, esta separação não limitou nem impossibilitou os realizadores de transitar entre géneros. Jean-Luc Godard, por exemplo, explorou várias formas de documentar – se pensarmos em trabalhos como *France Tour Detour Deux Enfants* (1977) comparados com outros realizados durante a *nouvelle vague*, quando explorou a estética de Vertov e do cinema filmado à mão, combinando-a com longos planos sequência, narrativas desconstruídas, às vezes sem grande coerência.

Esta década foi, no geral, caótica e inegavelmente criativa. Por todo o mundo parecia viver-se a febre dos 60'. As pessoas queriam fazer parte da sua luta pela libertação total – cultural e social – e a verdade é que acabou por ser um dos períodos artísticos mais influentes e do qual surgiram novas expressões artísticas³². E se a Europa tinha iluminado os cineastas na década de 20, agora os Estados Unidos proporcionavam-lhes novas experiências com as suas cidades de luz, inundadas na cultura *pop*.

Instalou-se uma nova era. Surgem os computadores, a Internet; sem previsões de abrandamento, as artes, a cultura e as sociedades foram-se moldando a este crescimento. Se, naquelas décadas, o documentário se libertou; com o aparecimento das câmaras de vídeo digitais, mais ainda.

Esta realidade veio fazer crescer o número de realizadores por todo o mundo. Qualquer pessoa que tivesse uma câmara e a sensibilidade para compor uma obra

³² Entre elas, um género específico inspirado no cinema, na televisiva e na música, cujo principal pioneiro foi o japonês Nam June Paik – a arte vídeo. “Não é cinema porque não sente a necessidade de narrar. De facto, a arte vídeo subverte os tempos da narrativa acelerando-os ou afrouxando-os a seu bel-prazer; também não apresenta imagens que se sucedem em articulações lógicas, mas que se repetem, se sobrepõem, se sucedem freneticamente, na mais absoluta liberdade de associação.” (Ferrari, 1999: 136).

significativa podia tornar-se documentarista. Aliás, na minha opinião, essa foi uma tendência que se arrastou, praticamente, desde o final do século passado até aos dias de hoje. E se a história está cheia de revoluções, esta pode muito bem ser considerada uma delas (regressando ao pensamento, de que a história se repete).

Tal como nos anos do cinema directo, também agora o cinema documental parece ser encarado – não totalmente mas com base nalgumas evidências – como o género cinematográfico preferido pelos jovens cineastas, aspirantes a realizadores. Parcialmente devido às suas características de produção, tratando-se de filmes “com equipas de filmagens e tempos de rodagem reduzidos, com orçamentos substancialmente limitados, sem preocupações comerciais e com uma liberdade criativa apreciável” (Cunha, 2013: 62). O que acontece é que os custos de produção são agora muito mais reduzidos. A era digital abriu novos horizontes aos cinéfilos.

A liberdade com que actualmente se produzem documentários é visivelmente superior à de épocas anteriores. Qualquer amante do documentário cinematográfico pode realizar uma obra sem estar necessariamente dependente de apoios financeiros de terceiros (como acontecia, com alguma frequência, nas décadas de 1950 e 1960, quando muitos projectos dependiam do financiamento televisivo). Em consequência, os temas abordados, os objectos retratados e as realidades exploradas, libertaram-se.

O que parece não ter sofrido grande libertação, foi a necessidade de integrar cada obra cinematográfica num determinado género, que embora não seja uma atitude condenável acaba por constranger, directa ou indirectamente, o sentido que se pretende dar a uma obra documental – influenciando, muitas vezes, a sua interpretação. Ora, numa expressão artística como o documentário, esta necessidade parece crescer cada vez mais. Conta actualmente com vários “subgéneros”, como: o *filme compilação*; o *found-footage film*; o *rockumentary*; o *mockumentary*; o filme antropológico e o etnográfico; o *making-of* (Nogueira, 2010: 55); o *docudrama*; os documentários históricos; os documentários caseiros; os de temáticas públicas e industriais (Rosenthal, 2002: 265).

Esta necessidade sistemática da subdivisão do género documental, nas mais diversas subcategorias, parece estar mais relacionada com os temas abordados do que propriamente com a forma como o cinéfilo³³ decide abordá-los. Isto porque a

³³ A utilização da palavra cinéfilo pretende realçar que, actualmente, as obras cinematográficas já não são exclusivas dos cineastas; muitas têm como autores entusiastas do cinema.

abordagem e metodologia podem frequentemente, ser semelhantes, de umas obras, para as outras mas o cariz figurativo do seu subgénero define-os de outra forma.

Não ignorando esta realidade e valorizando até a sua pertinência, transponho a reflexão anterior para uma clarificação das opções metodológicas deste filme – Arte em construção: *Análise documental do projecto DNA – District of New Art, Lisboa* – e a tentativa de enquadramento deste numa das categorias do género documental.

Desde que começaram a ser produzidos documentários enquanto ferramenta ilustrativa de uma determinada realidade, nasceu também aquilo a que comumente se chama “compromisso ético” e que é considerado a base dos filmes realistas. Creio ser a partir desta ideia que aquilo, que até então separava o género documental dos outros géneros cinematográficos, começa a ser repensado, estudado e teorizado. Não a nível do modelo clássico ou da denominação do género, mundialmente adoptada graças a John Grierson, mas relativamente à sua real essência³⁴. Mas para perceber em que consiste o compromisso ético, é primeiro necessário definir o que é um documentário.

“O documentário é uma das faces menos visíveis do cinema ocupando uma posição tanto ambígua quanto polémica na história, teoria, estética e crítica do cinema. Ambígua na medida em que se tem destacado em determinados momentos da história mundial ao cumprir, essencialmente, a função de ‘arma propagandística’ ou de denúncia social. Nos restantes momentos, é colocado à retaguarda do cinema como um género menor subplantado pela criatividade (construção de personagens, cenários,...) adstrita ao filme de ficção. E polémica porque suscita (infinita) controvérsia quanto à sua (suposta) proposta em ‘representar a realidade’” (Penafria, 2009: 4;5).

O sentido das palavras é analisado ao extremo, e por isso há que concordar que um documentário não é a vida real. É precisamente sobre isto que fala Patricia Aufderheide, quando diz que os documentários são sobre a vida real, mas que não chegam a ser sequer janelas, para a vida real – caracterizando-os como “retratos” da realidade (Aufderheide, 2007: 2). A verdade é que – tal como Flaherty, que regressou ao Norte para re-filmar o seu quotidiano, centrando-se numa família de esquimós em

³⁴ (essência; s.f.; o que há de mais puro e subtil (nos corpos)) in <http://www.priberam.pt/DLPO/> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa Online.

particular – quem recolhe as imagens, mesmo que o faça sem interferir com a realidade abordada, está já à partida a aplicar-lhe o seu ponto de vista e vai, posteriormente, manipular essa matéria-prima de acordo com as suas intenções. Não que isto signifique que o que é transmitido ao público seja falso, só não é a existência no seu estado imaculado.

Surge ainda a ideia de que o documentário não pode ser considerado o “legítimo representante da realidade” (Penafria, 2009: 5) e que há que considerar três perspectivas: a obra documental, a pessoa que a realizou e os espectadores (Moutinho, 2005: 86). Reflectindo sobre estes conceitos, aquilo que se conclui é que não existe forma de realizar um documentário sendo ele totalmente verdadeiro, ou totalmente imparcial do ponto de vista de quem o realiza.

Seguindo os princípios estabelecidos por Grierson, no momento em que este tentou conduzir esta forma de filmar o real, a um género que transpusesse a barreira da ficção, desde que passou a ser designado como tal que o documentário carrega consigo um enorme termo de responsabilidade – a de “dizer a verdade”.

Assim como o espectador não espera que um documentário seja enganador ou falso, também os realizadores sentem o peso dessa responsabilidade – estabelecendo aquilo a que muitas vezes se refere como um “pacto de veracidade” (Azevedo, 2013: 7-13). É nesta dinâmica que se contextualiza o antes referido compromisso ético. Este legitima o público a esperar que a informação que lhe é transmitida seja o resultado, consciente, da responsabilidade adjacente à liberdade que é dada ao editor, no momento em que constrói a sua narrativa.

Mas na realidade, este compromisso, característico do género documental, assenta nas mãos de quem produz, patrocina ou encomenda essas obras que se querem espelhos do real³⁵. Considerando, que este género cinematográfico permite ao realizador ter maior liberdade criativa e poder de edição, a fim de transmitir uma mensagem, não podemos (enquanto espectadores) afastar-nos da noção de que apesar da sua ontologia, uma obra documental é fruto da visão de outrem sobre determinado facto (Dancyger, 2011: 327).

Caímos, assim, sobre a temática do primeiro olhar. O olhar que nos direcciona para uma determinada acção e, consequentemente, priva o espectador do panorama

³⁵ Por vezes o documentário pode ser encenado, a fim de retratar a realidade, como sucedeu por exemplo com o filme *Man of Aran* (1934) de Flaherty, entre outros. Mas as ligeiras transições que por vezes se vêem no limbo da “ficção” e da “realidade”, na minha opinião, não devem ser condenáveis existindo uma forte consciência de quem vê, perante o que vê.

geral envolvente porque o limita a um plano, descurando a realidade que ocorre, em simultâneo, no mesmo espaço, não confinado ao olhar do realizador (o que está fora de campo). O realizador condiciona, através do seu ponto de vista a realidade, o que o espectador vê, ao escolher filmar uma acção em detrimento de outra paralela.

Neste caso específico, a análise documental do processo de implementação do espaço DNA pressupõe já estas características – como foi proposto inicialmente, não é suposto ser apenas um olhar sobre o que está a ser construído, mas sim uma análise crítica sobre as acções, as pessoas e o espaço. Foi conforme esta premissa que foram feitos os primeiros esboços metodológicos deste projecto.

A estrutura inicial previa uma apresentação introdutória da entidade promotora do projecto DNA, seguida do processo de candidatura ao concurso público BIP/ZIP, apresentando cada um dos parceiros envolvidos. Acompanhar-se-iam os trabalhos da reabilitação do edifício, em simultâneo com os planos de programação que estivessem a ser desenvolvidos para o espaço e, por fim, as mudanças e posterior instalação das associações residentes no palácio, concluindo com a abertura do District of New Art ao público – numa apresentação de cerca de 40 minutos. Uma vez que a composição narrativa é fruto da estrutura, e a “estrutura de um filme (...) faz-se tanto no estádio do argumento, da planificação técnica, da rodagem, como da própria montagem”, é natural que o resultado final, após todo o processo de selecção e edição de vídeo, sofra alterações consideráveis (Amiel, 2007:13). A alteração mais evidente que o documentário sofreu, diz respeito ao acompanhamento das obras da EG que devido a uma série de contingências³⁶ acabou por ser incompatível com os prazos determinados para a realização deste projecto académico.

Apesar de tudo, o documentário *Arte em construção* pretende ser objectivo (mostrando, especificamente, os momentos-chave do processo de implementação deste espaço) e ao mesmo tempo, observativo (umas vez que também, se tratava de mostrar ao espectador quais as pessoas envolvidas no projecto DNA). Por não se tratar de um filme de natureza jornalística, a opção de observar/documentar manteve-se ao longo de todas as rodagens, não tendo havido qualquer interferência com a realidade filmada. Para que isso pudesse fazer-se da melhor forma e com mais dinamismo, todas as rodagens realizadas “em campo” (no momento em que seguia a acção, adaptando-me ao ritmo das pessoas e às condições dos espaços em que estas se encontravam) foram

³⁶ Tanto a nível autárquico, do qual dependeu a cedência do espaço e o financiamento do projecto, como do atraso no desenvolvimento do projecto de arquitectura.

realizadas com a câmara na mão. Esta abordagem permitiu captar, muitas vezes, situações inesperadas, o que não aconteceria caso tivesse sido utilizado algum suporte, que dificultasse a mobilidade e agilidade de movimentos de câmara.

Uma vez que o processo de implementação do espaço foi anterior à data em que se iniciou esta análise documental, foram realizadas subtis “entrevistas” (que pudessem ser utilizadas na eventualidade de haver pormenores importantes que não ficassem claros nas restantes filmagens), onde foi pedido ao sujeito que reflectisse sobre breves questões abertas, deixando-o fluir sem interferir ou interromper o discurso. O objectivo era fazer com que as pessoas não se sentissem pressionadas e pudessem falar com naturalidade sobre o assunto, não restringindo demasiado a sua linha de pensamento com perguntas directas ou específicas.

A opção pela utilização da voz *off* foi algo que surgiu num momento de viragem no rumo do projecto. A primeira versão, editada, do documentário tinha cerca de 60 minutos e uma narrativa demasiado exaustiva. O conceito de criar um documentário (com um tema desta natureza) que se explicasse a si próprio, rapidamente passou a ser uma opção inviável, que contrariava várias das abordagens antes referidas – nomeadamente a inclusão das entrevistas e, sobretudo, a objectividade. Além de o tempo de vídeo ter excedido o esperado – dificultando o processo de selecção do discurso (considerando a sua maior e menor relevância) a fim de obter sequências úteis à narrativa explicativa do processo de implementação do District of New Art –, nem sempre o material era aproveitável a nível de imagem. Por conseguinte, com maior poder de síntese, o filme foi repensado e foi construída uma nova narrativa.

O documentário final resume-se em 19 minutos e alterna entrevistas com momentos em *live action*, de modo a criar dinamismo na sua leitura. A voz *off* antes mencionada precede os sujeitos entrevistados e vai acompanhando sequências ilustrativas daquilo que foi o processo de implementação do DNA, no decorrer dos meses. O que se pretendia era que o som fosse sempre natural, sem ser necessário acrescentar-lhe faixas áudio adicionais – como comentários, narração, banda-sonora ou efeitos de som. Obviamente que estas características não anulam o ponto de vista do observador, primeiramente referido nesta dissertação – quando se reflectiram as noções do que é ou deveria ser um documentário – pelo contrário, se considerarmos que “a ausência do ‘*pivot*’ ou da voz ‘*off*’ assertiva, não equivale a ‘ausência do ponto de vista’” (Costa, 2013: 25). Aquilo que é: é um comentário geral daquilo que foi uma experiência, vivida na sua duração real.

Ainda que possamos ver respondidas questões como: o quê, quando e onde; quem, como e porquê; não considero que a estrutura (e refiro-me à sua montagem) desta análise documental seja essencialmente baseada na estrutura da reportagem televisiva, até porque o seu discurso informal, acaba por contrariar aquele que se espera de uma comunicação jornalística. Porém, não ignoro nem desprezo as influências que a estética televisiva (que marca a minha geração), possa ter sobre o trabalho produzido – tomando como exemplo a série *Modern Family*, ou *The Office*, que apesar de serem ficção se insinuam como realistas e são estruturadas seguindo esta estética de *live action* intercalada com entrevistas/comentários.

Concordo que o documentário está “na vontade de ainda dar a ver e a ouvir alguma coisa, no adensamento da nossa relação com o objecto, na exigência de um trabalho da visão e da escuta” e que “ao contrário de quem transmite uma posição, esse documentário veicula “um ponto de vista” que não substitui, antes reclama, o trabalho do espectador na construção dele” (Costa, 2013:25).

Talvez não fosse exactamente necessário inserir este trabalho num subgénero que o satisfizesse, mas houve certamente motivos que levaram a, pelo menos, uma tentativa. Esta pesquisa surge em primeiro lugar, a título pessoal – tentando esclarecer quais as potencialidades de uma análise documental como esta. Consequentemente (e traduzindo estas reflexões para um auditório universal) repensar a doutrina do género documental, explorando, dentro dos seus subgéneros, aquele que poderia associar-se a esta análise sobre o projecto District of New Art.³⁷

Ora, quanto ao estilo e opções metodológicas, procurou-se que este documentário se definisse enquanto cinema directo, pois reunia a maioria das características deste género uma vez que:

- Acompanha o desenrolar de uma história com todos os imprevistos característicos do dia-a-dia;
- Não tem uma pré-estrutura definida;
- Segue a história onde e quando ocorreu, sujeitando-se às condições impostas;
- Possui um elevado número de horas de filme;

³⁷ Parte deste incentivo, surge das noções de que estas definições categóricas têm também algum peso na posterior leitura da obra documental.

- Viu a sua narrativa construída durante o processo de edição (Rosenthal, 2002: 266).

Quanto às interacções entre os dois lados da câmara (entre quem filma e quem é filmado), não se estabeleceu uma comunicação directa³⁸. Em contrapartida, foi dada aos sujeitos a possibilidade de serem estes a comentar alguns aspectos exteriores às acções do quotidiano – comentários realizados em entrevistas. Estas duas últimas características vão contra aquilo que, por norma, se tem como cinema directo o que levantou novas questões sobre a que subgénero documental deveria pertencer este filme.

Respondendo a estas perguntas, aquele que pareceu mais viável foi o *making-of*, se pensarmos nele como “uma espécie de viagem de estudo àquilo que uma obra tem de mais depreciado, opaco e intrínseco: o próprio processo criativo, da génese à estreia” (Nogueira, 2011: 179). Contudo a definição popular de *making-of* enquanto subgénero do documentário, indica-nos apenas que estes são feitos sobre filmes, programas de televisão e em alguns casos, videoclips. Mas se nos afastarmos da ideia de que este género se dedica apenas a desconstruir aquilo que é a construção de uma produção cinematográfica e nos guiarmos pelo real sentido da palavra – *the making of*, a construção de algo – então chegamos à conclusão de que, na realidade, o *making-of* não só pode servir para documentar muito mais do que apenas projectos audiovisuais, como ainda pode contrariar a ideia de que não é concebido com uma finalidade artística – “O *making-of* mostra-nos como os outros fazem arte, não é arte em si” (Nogueira, 2011: 202).

Propõe-se então, um *making-of* que não venha desiludir o espectador daquilo que este entende por uma obra cinematográfica ficcional, mas que venha sim, elucidá-lo do que está por detrás da concepção de muitas obras, cujo processo lhe é completamente distante. Assim talvez não fosse totalmente descabido, apesar da “franqueza epistemológica” do documentário, considerar este último como um género propenso à realização de *making of's*, em vez de propenso ao *making-of* (Nogueira, 2011: 199-200).

³⁸ No entanto, seria ingénuo assumir que a simples presença de um objecto estranho (representado pela câmara de filmar), não influencia a atitude e postura dos sujeitos filmados.

CAPÍTULO III

ARTE EM CONSTRUÇÃO: DESCONSTRUÇÃO DO FILME

«Não posso admitir que a montagem não seja o essencial para o realizador, o único momento em que ele controla completamente a forma do seu filme. Quando estou a filmar, o sol determina qualquer coisa contra a qual não posso lutar, o actor faz intervir alguma coisa à qual tenho de me adaptar, e a história também; não faço mais do que controlar o que posso. O único lugar em que exerço um controlo absoluto é na sala de montagem: consequentemente, é aí que o realizador é, potencialmente, um verdadeiro artista, porque creio que um filme só é bom na medida em que o realizador conseguiu controlar os seus diferentes materiais e não se contentou em levá-los a bom porto.» - em André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Le Cerf, 1972. (Amiel, 2007:12)

Este capítulo ocupa-se da explicação e justificação das opções metodológicas quanto à montagem e estética deste filme. Lembre-se que, como havia referido antes, foi realizada uma primeira versão para este documentário. É precisamente por aí que penso ser importante começar esta análise desconstrutiva.

Numa primeira instância, ambicionava-se um “documentário” composto por um misto de subjectividade e expressão artística, objectividade e transparência. Levando esta ideologia avante, que pareceu viável em todas as fases deste processo (captação de imagem, revisão do material recolhido, selecção de diálogos), chegou um momento em que se concluiu que apresentava demasiadas indicações de insucesso – o momento em que se iniciou a montagem. Ideologia desastrosa, não só em termos narrativos, como no seu aspecto visual e na sua duração fatigante.

No fundo estas características não deixam de ser realmente próprias de qualquer processo de implementação de um espaço como o DNA. São (normalmente) procedimentos que duram vários meses, envolvem muita gente e lidam com diferentes condutas e burocracias – como por exemplo, as candidaturas aos concursos públicos e os prazos a estes subjacentes, ou até mesmo questões como: definir qual o sistema de recolha de lixo do edifício; reconhecer e ser reconhecido no novo espaço urbanístico; estudar novas potencialidades do projecto a implementar, além das definidas à partida. Enfim, todo um conjunto de situações que foram sendo acompanhadas ao longo de 9

meses – tempo que mesmo assim, não foi suficiente para completar a gestação do District of New Art. Consciente destas dificuldades, repensou-se toda uma nova estética.

As entrevistas, que na versão prévia haviam sido excluídas passaram a integrar a narrativa, com o objectivo inicialmente exposto de que pudessem sustentar o corpo informativo do filme, tornando-o menos ambíguo. Toda a informação daquilo que foi acontecendo transladou para o pano ilustrativo, ou seja, não importa tanto o conteúdo verbal destas sequências; interessa observá-las e compreender aquilo que nos dizem através da imagem³⁹. Estas sequências são fragmentos das longas horas de vídeo (seleccionadas, cortadas e compostas de modo a construir uma narrativa coerente e ilustrativa), onde as imagens adquirem a importância das palavras. Estão interligadas entre si e quando há passagens de um momento para outro, esses cortes são feitos consoante as noções da construção da imagem fílmica (característica do cinema). Existem portanto, ao longo do filme, várias questões estéticas que gostaria de esclarecer.

Para melhor compreender esta desconstrução, a análise documental foi dividida em dez momentos, dos quais passo a falar:

- i. Começa por ver-se uma sequência de planos exteriores que nos posicionam em relação ao palácio Alarcão, antiga Escola das Gaivotas. O plano de abertura mostra-nos os eixos onde este assenta – a Rua da Boavista (fig. 1) e a Rua das Gaivotas (fig 2). Um curto *travelling* transporta-nos pela Rua da Boavista.

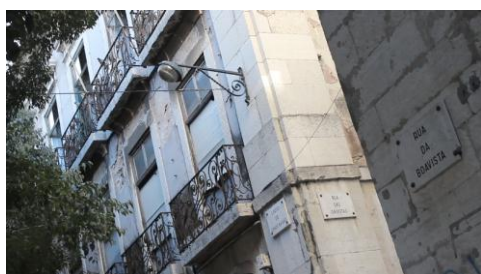


Figura 1



Figura 2

³⁹ Refiro-me às sequências de imagens que, no documentário, acompanham o discurso das pessoas entrevistadas.

Toda esta sucessão de planos funciona como um prólogo do documentário, onde é apresentado o espaço exterior e (posteriormente) interior do edifício que alicerça o projecto DNA. O discurso introdutório começa a acompanhar a narrativa visual, à medida que esta nos transporta pelo interior da antiga escola, transitando assim para o segundo momento.

- ii. A entrevista com a vereadora da cultura, Catarina Vaz Pinto (fig. 3): apresenta a temática abordada no documentário e reflecte sobre as intenções da CML relativamente aos esforços feitos para repensar a cultura no espaço. Sobreposto ao discurso, assiste-se à entrega simbólica do espaço (momento que marca a oficial mudança das entidades, para o DNA). (fig.4)



Figura 3



Figura 4

- iii. A entrevista com João Guimarães, gestor do DNA, sucede a anterior. Faz-se acompanhar de imagens do dia em que foram recolhidas as assinaturas do formulário de candidatura ao programa BIP/ZIP. Ao mesmo tempo, esclarece-nos sobre exigências contractuais. O conteúdo do seu discurso faz a transição do que foi o CCE, passando pelo programa BIP/ZIP e culmina na temática da regeneração urbana.
- iv. No decorrer o testemunho das arquitectas, o observador vê várias fases do desenvolvimento do projecto de arquitectura. Existe neste momento, uma sequência que nos transporta de um espaço físico para outro, através de um falso *raccord* de imagem (fig. 5 e 6) – sendo que a primeira representa o espaço da rádio Musa *paradisiaca*; e o segundo, o espaço que esta passará a ocupar no DNA.



Figura 5



Figura 6

- v. Este quinto momento retoma as imagens do dia da recolha das assinaturas dos parceiros BIP/ZIP do DNA. É um momento introduzido pela voz *off* do gestor João Guimarães que fala, justamente, sobre esse concurso. A passagem, do plano que conclui a narração, para a sequência seguinte em tempo real, é atenuada por um falso *raccord* de imagem – sugerido através da carimbação dos documentos, como ilustram as figuras 7 e 8.



Figura 7



Figura 8

O v momento interliga com o meio do documentário. Aqui surgem dois momentos com características semelhantes (momento vi, e vii), sobre as quais gostaria de deixar esta reflexão prévia: pretende-se que as três sequências aí apresentadas abrandem o ritmo da narrativa, para que o espectador possa estar preparado para logo absorver a restante informação com fluidez.

São três planos apresentados em tempo real e relacionam-se da seguinte forma:

- vi. Durante a conversa tida na sede d'Os Filhos de Lumière, ainda instalados na Rua da Imprensa Nacional (plano final do momento anterior) é-nos revelado qual o espaço que se segue no tempo – a Casa do Cinema. Assim se introduz o plano sequência seguinte, filmado na sede da Horta Seca.

- vii. O sétimo momento é uma divisão da peça de teatro dos Praga – A Tempestade. Está dividida entre ensaio (fig.9) e noite de apresentação do espectáculo, no Centro Cultural de Belém (fig.10). A cena teatral que é ensaiada é depois transportada para o palco – utilizando *raccords* de som.



Figura 9



Figura 10

- viii. A entrevista da curadora Susana Pomba brota do fim do plano anterior, e mantém, com o início do discurso, uma apresentação do trabalho que realizou em colaboração com o Teatro Praga. Após esta primeira fase, descreve os conceitos do seu programa de curadoria. Por não ser tão perceptível (apesar das imagens sobrepostas darem essa sugestão), gostaria de deixar referência ao facto da entrevista ter sido realizada ainda no armazém do Poço do Bispo – anterior sede do Teatro Praga – onde se realizou o Old School#21. Na apresentação em tempo real que segue esta entrevista, acontece o Old School#22 – ocorrido no DNA (fig. 11 e 12).



Figura 11



Figura 12

- ix. Seguindo a coerência dos eventos culturais nocturnos, este momento descreve o colectivo -mente. O espectador fica com o registo daquilo que foi um destes eventos – o Bairro-mente. Na performance final, o

movimento do corpo do bailarino e a propagação do som tornam a transição para o plano seguinte mais suave.

- x. É com um novo testemunho, de João Guimarães, que a narração fica concluída, fazendo-se acompanhar de imagens que mostram actividades desenvolvidas no DNA e novos projectos em fase de criação. O plano termina fundido a negro após o fecho da entrevista.

Esta análise documental, conclui com um momento simbólico que pretende assinalar a continuidade da obra do District of New Art (fig. 13).

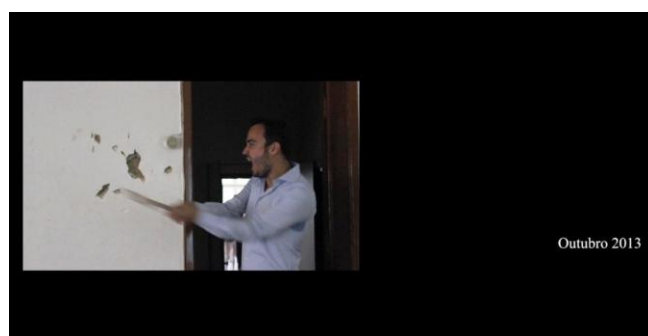


Figura 13

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONCEITOS SOBRE A ARTE TOTAL E OBSERVAÇÕES ACERCA DO “DOCUMENTÁRIO *MAKING OF*”

A arte total e os espaços culturais:

Este último capítulo não se trata da conclusão, trata-se antes de um prefácio a esse desfecho (chamemos-lhe assim). Está reservado à reflexão sobre alguns aspectos paralelos ao trabalho que desenvolvi durante estes meses, relativamente ao tema da arte enquanto obra de arte total, que se relaciona com o objecto (ou objectos) documentado neste projecto. Também é retomada a questão dos subgéneros do género documental, a fim de ponderar os resultados de uma pesquisa, feita com o pressuposto de encontrar obras documentais que pudessem contextualizar-se com a aqui tratada.

O contexto (do capítulo) nasce do conceito de Wagner sobre obra de arte total. Foi a partir desta ideia que se desencadearam as relações que encontrei, entre várias componentes integradas neste projecto académico final, e é sobre elas que passo a reflectir.

“Cada faculdade artística do homem tem os seus laços naturais, uma vez que o homem não tem *um único Sentido* mas diferentes *Sentidos*; enquanto cada faculdade nasce do seu sentido especial e, dessa forma, cada faculdade tem de encontrar os seus laços nos limites do seu sentido correlato. Mas as fronteiras dos sentidos separados são também os seus pontos de junção e de encontro, aqueles pontos onde eles se fundem uns com os outros e cada um está de acordo com o outro; e exactamente o mesmo fazem as faculdades que derivam de tocarem e concordarem umas com as outras. Por isso, os seus limites são removidos por esse acordo; mas apenas aqueles que se amam podem concordar, e “amar” significa: reconhecer o outro e ao mesmo tempo reconhecer-se a si mesmo.” (Wagner 781, citado por, Monteiro 2010: 213).

Como explica Paulo Filipe Monteiro, em *Drama e Comunicação*, houve uma corrente que nasceu da crise do drama oitocentista: “a corrente que defendeu aquilo que Richard Wagner, em 1849, baptizou como ‘obra de arte total’”. Apesar de tantos

outros autores terem explorado esta ideia da junção de várias artes, foi Wagner quem “marcou a posteridade” com maior evidência – não era a “variedade” das artes que lhe interessava, era antes “a sua ‘fusão numa obra total’” (Monteiro, 2010: 211-13). Por isso criticava o autismo das artes – quando, por exemplo, a dança, a poesia e a música se apresentavam nas obras líricas como um todo mas não chegavam, verdadeiramente a absorver energias entre elas.

A relação que me interessa estabelecer, está relacionada com as suas óperas, ou *obras* totais. A ideia de que uma obra pode conjugar várias áreas artísticas (texto, música, dança, elementos plásticos, cenografia) e que estas não têm que tentar evidenciar-se umas das outras mas sim culminar, num todo final e harmonioso (Monteiro, 2010: 216-17).

Quando iniciei este processo documental, desconhecia o trabalho desenvolvido pelo Teatro Praga e nunca tinha assistido a nenhuma das suas criações. O primeiro contacto que tive, quer com a companhia quer com o trabalho por eles produzido, foi durante as rodagens nos ensaios para *A Tempestade*. Esse foi o momento que me levou, numa primeira instância, a fazer esta relação entre as *obras* totais de Wagner e aquilo que me era apresentado em ensaio. Para explorar esta ideia, assisti primeiro à peça enquanto espectadora – queria ver a obra no seu todo, a narrativa completa do início ao fim e em primeira mão – e só depois filmei.

A Tempestade foi (para mim) uma surpresa. O texto era um equilíbrio entre o arcaico e o contemporâneo e a sua lírica fundia-se com géneros musicais da actualidade. Os personagens eram ao mesmo tempo actores – assim como os operadores de câmara, e os cantores de ópera – e eles próprios construía o cenário em palco. Um espectáculo de vídeo, luzes, música, canto, representação e relação com público, fazem d’*A Tempestade* (a título pessoal) um exemplo do que podem ser consideradas *obras* totais da actualidade.

Outro ponto a considerar, antes de avançar, é que também Wagner inaugurou em 1876, “um edifício para as novas artes” – que influenciou toda a Europa (Monteiro, 2010: 219). O conceito alastrou-se e pode dizer-se que ainda hoje prevalece – se pensarmos nos espaços (mencionados no início desta dissertação) que se querem como acolhedores de todas as artes. O conceito do District of New Art também se insere nesta premissa – a de um espaço concebido para receber as pessoas, as artes e a arte das pessoas, e que funciona como casa de várias fusões culturais.

Actualmente, alguns destes espaços representam grandes pólos culturais, dentro da comunidade em que se inserem. A CENTQUATRE-PARIS⁴⁰ é bom exemplo disso.

Podemos considerar ainda aqueles que – além das particularidades referidas acima – constituem uma forte componente nos pólos culturais nocturnos, pela aproximação que fazem da sua programação cultural (relacionando-a), a eventos mais recreativos.

O documentário *making of* e o seu estado da arte:

“Os dados examinados relativos ao cinema produzido em Portugal no período de 2007 a 2011, indicam que o documentário tem vindo a assumir uma importância considerável no panorama cinematográfico nacional.” (Macedo & Cabecinhas, 2013: 156).

O trabalho feito por estas duas autoras, revela-nos vários dados estatísticos que nos permitem ficar com uma ideia (geral) do que foi o percurso do género documental em Portugal – num passado recente. O estudo dos documentários submetidos a análise, focou-se nos temas abordados e concluiu que a maioria está relacionado com “as áreas das Artes e Artistas (pintura, escultura, teatro, cinema, literatura)” (Macedo & Cabecinhas, 2013: 165). Perante estes dados, foi feita uma segunda abordagem, desta vez centrada no *making of* de obras culturais.

A pesquisa⁴¹ incluiu obras realizadas em Portugal entre 2000 e 2012, que foram depois submetidas a uma triagem – baseada nos títulos e conteúdos das sinopses de cada obra. A *Queima do Judas*⁴², de Luís Campos Brás (2012), conta-nos como se produz um evento cultural que celebra uma antiga tradição e retrata “as pessoas envolvidas no projecto, os seus sentimentos e os seus desejos desde que a semana de trabalho começa até à única apresentação do espectáculo”⁴³. Este exemplo foi o que melhor pareceu relacionar-se com o filme *Arte em Construção* na medida em que

⁴⁰ “Le CENTQUATRE-PARIS, est un espace de résidences et de production pour les artistes du monde entier. Pensé comme un abri des esthétiques artistiques et culturelles élaboré sous des formes coopératives, il donne accès à l’ensemble des arts actuels au travers d’une programmation résolument populaire et contemporaine.” In <http://www.104.fr/centquatre/qui-sommes-nous/centquatre.html> (acedido em Outubro de 2013).

⁴¹ Pesquisa realizada na videoteca da Apordoc; <http://pub-videoteca.apordoc.org/>; utilizando as seguintes palavras-chave: arte; obra; cultural; making (of); projecto.

⁴² In <http://videos.sapo.pt/ic1eDLAUfemZtPQLh3C> (acedido em Outubro de 2013).

⁴³ In <http://pub-videoteca.apordoc.org/index.htm?id=10065> (acedido em Agosto de 2013).

mostra o processo de construção de um evento cultural, levado a cabo por uma associação cultural. Por fim, pode dizer-se: uma parte dos documentários produzidos (seguindo os critérios da pesquisa) relaciona-se efectivamente com a área das Artes (sugerida antes), mas não especificamente com processos de implementação de espaços culturais. E ainda: aqueles que sugerem ocupar-se do processo *the making of*, não estão relacionados com o tema deste filme, mas sim com processos de criação de outras manifestações artísticas – como peças de teatro, por exemplo.

CONCLUSÃO

Esta análise documental quis mostrar ao público o processo de implementação de um novo espaço cultural da cidade de Lisboa – acompanhando o seu progresso e as pessoas que contribuíram para este desenvolvimento. Após as fases de experimentação, relacionadas com a edição e construção do documentário, o resultado final assentou no reconhecimento estético de um documentário *making of* – the making of, of a New District. A readaptação de um género considerado pouco relevante quanto à sua qualidade estética, é introduzida neste projecto final. Com isto pretendeu marcar-se a sua transição de um subgénero do documentário enquanto ferramenta documental de uma obra maior, para passar a ser a obra em si. O resultado, é um filme que convida o espectador a uma viagem que parte do conceito da criação de um espaço acolhedor das várias artes, até à sua concretização.

O percurso foi sendo traçado. Até chegar ao resultado final, as conjecturas relativamente ao desfecho narrativo foram constantes. Tal como no *cinema verité*, os realizadores seguiam um determinado tema e, muitas vezes, aquele que tinham traçado como o seu objectivo acabava por não se tornar possível, ou apercebiam-se de que afinal não era tão interessante ou relevante como haviam imaginado.

O que fazer então, com as horas infindáveis de vídeo que passaram meses a recolher? Quando se inicia o processo de edição é quando nos apercebemos das reais potencialidades ou fraquezas dos nossos projectos. É também quando somos mais livres quanto à nossa expressão. Por isso, é possível voltar a analisar a narrativa, procurar-lhe um novo sentido.

No que diz respeito ao documentário *Arte em construção* esse jogo criativo que é o processo de edição de um filme teve três instantes. O primeiro (ainda em fase experimental) consistiu na realização de um *clip/vídeo* de apresentação, que condensasse em poucos minutos o que até à data tinha sido o processo de implementação do espaço. Depois disso (numa fase em que o material já tinha sido revisto novamente) esboçou-se uma primeira versão daquilo que seria o documentário final. O último momento (de reinvenção) acontece para dar lugar aquilo que é o resultado final prático deste projecto.

O pior contratempo: o tempo. Não é fácil por vezes ultrapassar algumas questões durante um processo criativo e convém lembrar (sempre) que qualquer projecto tem um princípio, um meio e um fim – chama-se evolução. Abandonar ideias em prole

dessa evolução é, muitas vezes, a fase mais complicada da elaboração de um trabalho. Ultrapassando isso é possível dar-lhe novos rumos. Neste caso (quando confrontada com o problema dos prazos de conclusão de ambos os projectos, que não iriam coincidir) a decisão tomada foi: o que tiver que acontecer terá que acontecer dentro desse período; se não acontecer cabe-me a mim mostrar e evidenciar que não aconteceu por motivos sobre os quais não tive qualquer controlo nem influência e constatar precisamente uma coisa: os documentários, documentam.

Quanto à atitude perante os frutos colhidos, espero aplicar os conhecimentos adquiridos em projectos futuros, reconhecer aquilo que este trabalho me ensinou, e aquilo que aprendi com a envolvimento neste projecto (DNA).

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

Monografia:

Amiel, V. 2007. *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Aufderheide, P. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford university press.

Dancyger, k. 2011. *The Technique of Film and Video Editing – History, Theory and Practice*. 5ª ed. New York: Focal Press.

Ferrari, S. 2001. *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.

Fidalgo, A. & Serra, J. P. 2005. *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, Volume 1, Estética e Tecnologias da Imagem*. Covilhã: LABCOM, Universidade da Beira Interior.

Monteiro, P.F. 2010. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Macedo, I. & Cabecinhas, R.. 2013. *Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas*. Ed. Frederico Lopes, Ana Catarina Pereira. Covilhã: Labcom: Universidade da Beira Interior.

Nogueira, L. 2010. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom.

Penafria, M. 2009. *O Paradigma do Documentário: António Campo, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.

Rosenthal, A. 2002. *Writing, Directing, and Poducing Documentary Films and Vídeos*. 3ª ed. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Referências não publicadas:

Azevedo, A. 2013. *Documentário Contemporâneo: A Tentativa de Testemunho da Autenticidade por Meio da Subjetividade e da Performatividade*. Tese de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.

Catálogo, 2013: *Panorama 2013 - 7ª Mostra do Documentário Português*. Apordoc – Associação pelo Documentário e Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca, Lisboa.

Referências da Internet utilizadas:

<http://bipzip.cm-lisboa.pt/index.htm?l=2013>, acedido em Abril 2013.

<http://habitacao.cm-lisboa.pt/>, acedido em Outubro de 2013.

<http://osfilhosdelumiere.com/home/>, acedido em Outubro de 2013.

<http://pub-videoteca.apordoc.org/>, acedido em Outubro de 2013.

<http://www.arteria.pt/>, acedido em Agosto de 2013.

<http://www.dnalisboa.pt/>, acedido em Setembro de 2013.

<http://www.livroslabcom.ubi.pt/index.php>, acedido em Outubro de 2013.

<http://www.priberam.pt/DLPO/>, acedido em Outubro de 2013.

<http://www.projetoulisses.net/p/inicio.html> , acedido em Outubro de 2013.

<http://www.redbull.com/pt/pt/music/events/1331604660589/red-bull-back-at-the-radiotron>, acedido em Setembro de 2013.

ANEXOS

i. Breve Memória Descritiva do Trabalho de Projecto: Arte em Construção: Análise Documental Sobre o Projecto DNA – District of New Art, Lisboa

Ficha Técnica

Título Arte em Construção: District of New Art Lisboa



Ano 2013

Duração 19:17 minutos

Idioma Português

Género Documental

Realização e montagem

Maria Inês Maltez Navarro

Captação de imagem e som

Maria Inês Maltez Navarro

Com participação de

João Guimarães

Teatro Praga: André e. Teodósio, José Maria Vieira Mendes, Pedro Zegre Penim

Os Filhos de Lumière: Teresa Garcia

-mente: Luiz L. Antunes, Luís Rhodes Baião, Miguel Martinho

Ateliê Artéria: Ana Jara, Joana Grilo, Lucinda Correia

Engenheiros: Fernando Alves, Luís Beirão

Catarina Vaz Pinto

Horta Seca: António da Câmara Manuel, Maria José Peyroteo

Susana Pomba

Musa *paradisiaca*: Eduardo Guerra e Miguel Ferrão

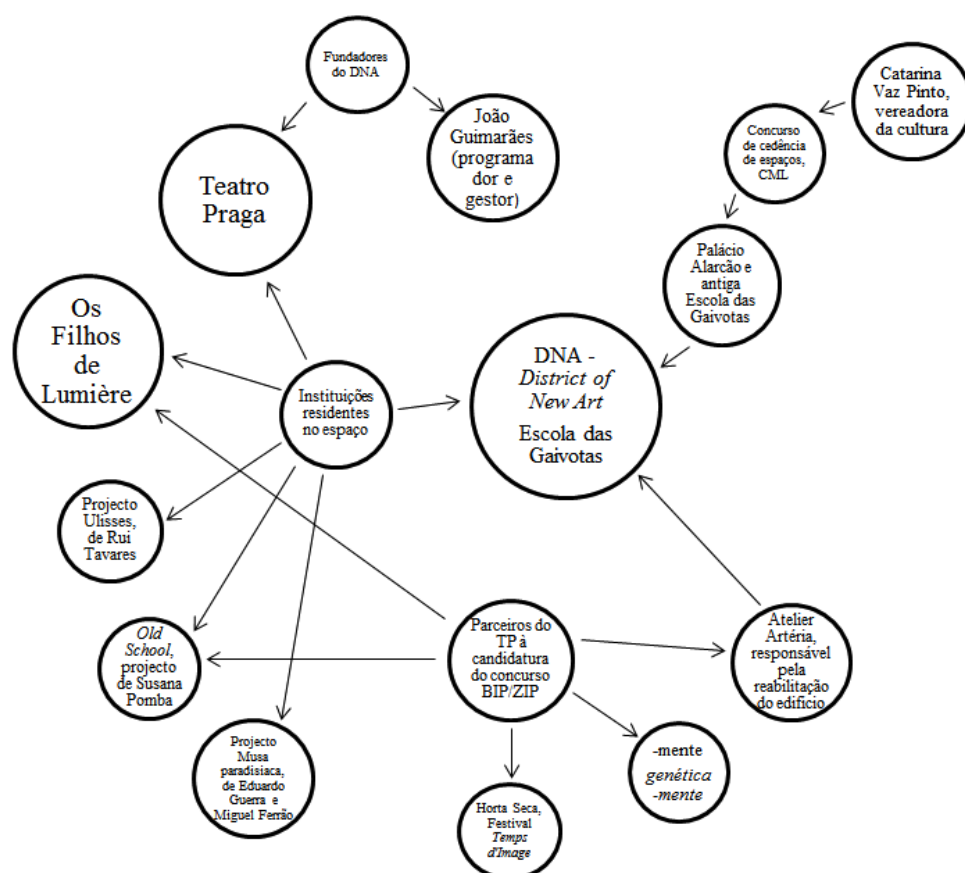
André Godinho

Catarina Campino

Vasco Alves

Elisabete Fragoso

ii. Diagrama das entidades envolvidas



iii. Cronograma de produção

	FEVEREIRO	MARÇO	ABRIL	MAIO	JUNHO	JULHO	AGOSTO	SETEMBRO	OUTUBRO
R O D A G E M	<p>Da 28 - visita à Escola das Garvotas.</p>	<p>Visita à Escola das Garvotas c/ engenheiros e arquitecta.</p> <p>Ensaio geral do Teatro Fraga, CCB.</p> <p>Escolha de assinaturas dos parceiros BIP/ZIP.</p> <p>Peça <i>A Tempestade</i>, no CCB.</p> <p>Bauro -mente, no Teatro do Bairro.</p>	<p>Conferência no ISCTE - João Guimarães apresenta projecto DNA.</p> <p>Entrevista c/ vereadora da cultura.</p> <p>Reunião no DNA 1.</p> <p>Reunião no DNA 2.</p>	<p>Carinónia pública de abertura ao programa.</p> <p>Entrevista com Suzana Pomba Old School#21.</p>	<p>Old School #22 na Escola das Garvotas.</p> <p>Filhos Lumière, sede na R. Imprensa Nacional.</p>	<p>Os Filhos de Lumière na cinemateca - Cinema Cem Anos de Juventude.</p> <p>MUDE - assinaturas do protocolo BIP/ZIP.</p> <p>Entrega simbólica do espaço.</p> <p>Mudanças do armazém no Poço do Búgo.</p> <p>Mudanças no DNA.</p> <p>Reconhecimento dos espaços vizinhos do DNA.</p>	<p>Reunião com Mica paradisíaca.</p> <p>Entrevista com arquitectas.</p> <p>Entrevista c/ colectivo -mente.</p>	<p>Entrevista c/ João Guimarães.</p> <p>Inauguração Ground Floor Act (projecto Arénia).</p> <p>Conferência c/ João Guimarães no Ground Floor Act.</p> <p>DNA em utilização.</p>	<p>Entrevista com João Guimarães.</p>
M O N T A G E M		<p>Revisão do material</p>	<p>Início da pós-produção</p> <p>Revisão do material</p>	<p>Trabalho de pós-produção</p> <p>Revisão do material</p>	<p>Trabalho de pós-produção</p> <p>Revisão do material</p> <p>Montagem de um clip/trailer de apresentação versão 1.</p>	<p>Trabalho de pós-produção</p> <p>Montagem de um clip/trailer de apresentação versão 2.</p>	<p>Trabalho de pós-produção</p>	<p>Trabalho de pós-produção</p> <p>Revisão do material</p>	<p>Dia 18 - conclusão da pós-produção</p>
M E M Ó R I A	<p>Seleção bibliográfica; Leitura das primeiras referências bibliográficas.</p>	<p>Dossier de Projecto</p>	<p>15 de Abril: breve relatório de produção.</p>		<p>Conclusão da revisão bibliográfica.</p>		<p>Desenvolvimento da componente teórica</p> <p>Nova revisão bibliográfica</p>	<p>Desenvolvimento da componente teórica</p> <p>Leituras adicionais</p>	<p>Leituras adicionais</p> <p>Conclusão da componente teórica</p>

iv. Destaque na fachada, piso 0 e 1.



Fotografia cedida por João Guimarães.

v. Sala do Teatro Praga, piso 0.



vi. Sala d'Os Filhos de Lumière, piso 0.



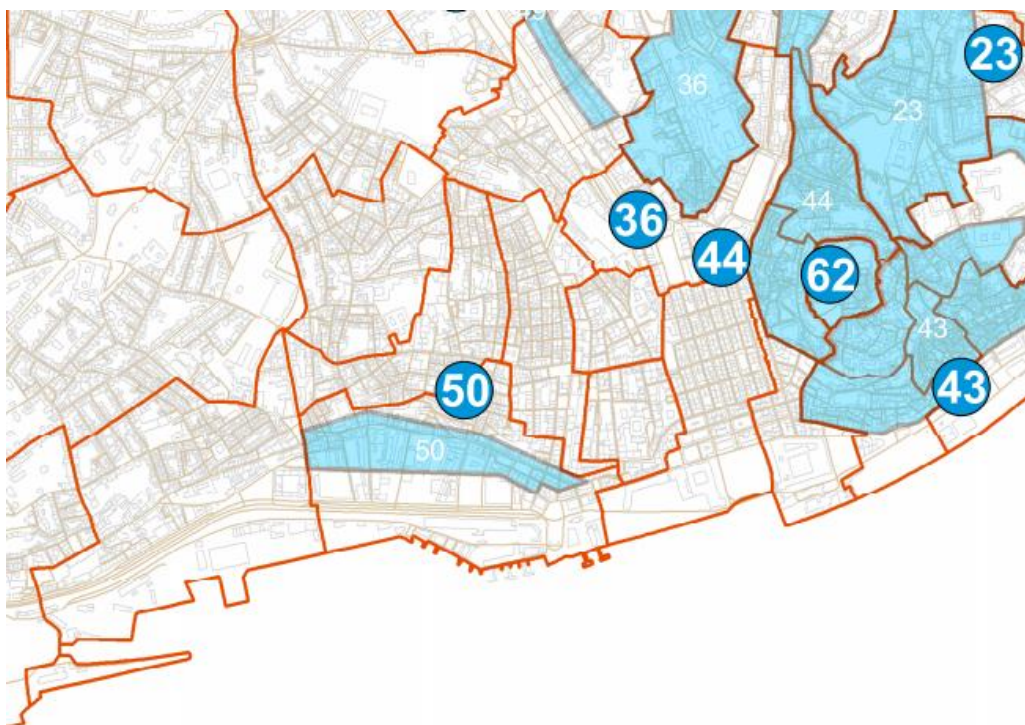
vii. Sala a funcionar como espaço inócuo, piso 1.



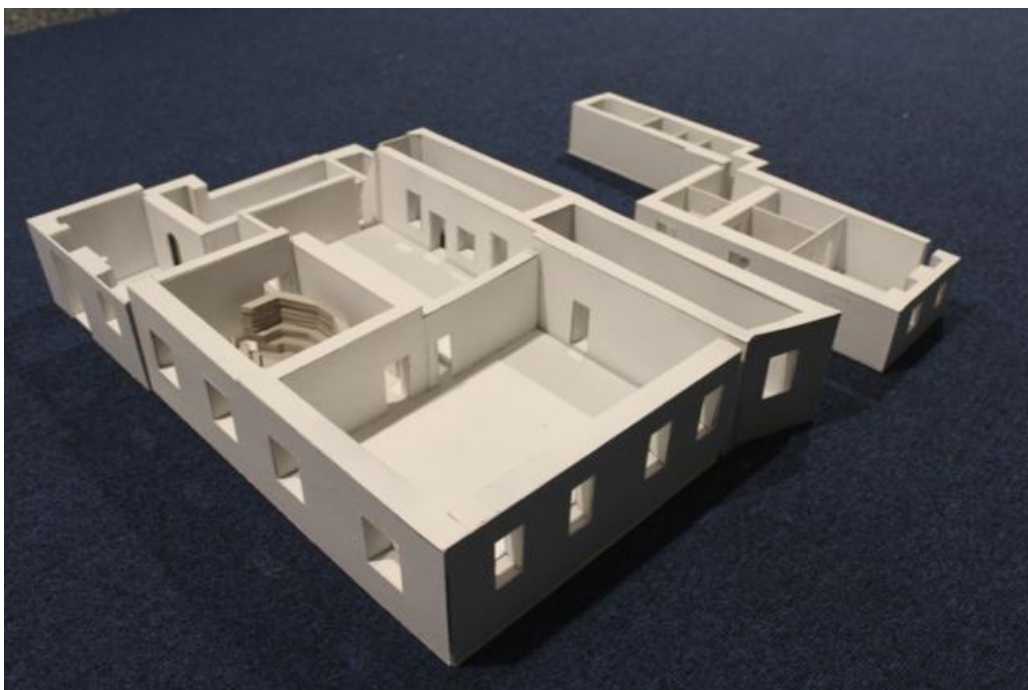
viii. Sala maior/principal, piso 1.



ix. Carta Bip/Zip (50 – Rua de São Paulo (eixo)).



x. Maquete do DNA.



Fotografia cedida por João Guimarães.

xi. Timeline do projecto documental em fase final.

